

# 美丑悲喜之间

MEI CHOU BEI XI ZHI JIAN

●陈孝英 著



陕西

人民教育出版社

222363

# 美丑 悲喜 之间

●陈孝英 著

陕西

人民教育出版社



**美丑悲喜之间**

——陈孝英文艺评论集

陕西人民教育出版社出版发行

(西安长安路南段376号)

新华书店经销 国营五二三厂排版

陕西人民教育出版社印刷一厂印刷

850×1168毫米 32开本 15印张 1插页 335千字

1991年5月第1版 1991年5月第1次印刷

印数：1—1,500

ISBN7—5419—2384—2/G·2087

定价：5.70元

# 目 录

---

## 第一辑

- 关于文学批评的散想…………… ( 3 )
- 让当代文学研究与比较文学“联姻”…………… ( 8 )
- 外国文学评论需要全面更新…………… ( 15 )
- 艺术与科学：正在迎面走来的两极…………… ( 25 )
- 风格——作家创作个性的“物化”…………… ( 29 )
- 东西方喜剧对比谈…………… ( 35 )
- 评论家的胆、识、情
- 读阎纲的《文学四年》和《文学八年》随记…………… ( 53 )
- 比较文学和文学的比较
- 评苏联学者托罗普采夫对中国当代文学的研究…………… ( 60 )

## 第二辑

- 喜剧：前十年与后十年
- 第二届全国喜剧美学讨论会主题报告…………… ( 73 )
- 当代中国喜剧艺术的发展趋势
- 在香港“喜剧电影研讨会”上的学术报告…………… ( 94 )
- 论新时期文艺中的肯定性喜剧形象…………… ( 109 )

## 突起的异军 突破的前夜

——新时期陕西喜剧创作面面观…………… (144)

## 三棱镜下辨七色

——看陕西省第二届艺术节部分节目随感录…………… (156)

### 第三辑

《创业史》喜剧色调初探…………… (171)

超越悲剧：当代小说的一种趋势…………… (224)

“意识流”的中国化…………… (232)

“经”“纬”交错的小说新结构…………… (245)

论王蒙小说的幽默风格…………… (265)

## 幽默与荒诞

——论王蒙小说的喜剧性审美形态和心态…………… (305)

## 于荒诞中见真理

——评《莫须有事件》和《风息浪止》…………… (316)

## 诗歌塑造喜剧形象的新探索

——论《胡桃坡》《长歌行》刻划人物的喜剧手法…………… (324)

### 第四辑

## 喜剧小品三字诀

——试论“喜剧小品”的界定标准…………… (339)

赵本山与中国小品热…………… (353)

## 陕西小品史上的第五个高峰

——“咸运杯”话剧小品赛述评，兼谈陕西小品的历史和展望…………… (372)

## 一出“以泪始，以笑终”的悲喜剧

——《飘香的花手帕》歌剧改编本琐谈 .....	( 386 )
戏曲喜剧表现现代生活前景广阔	
——从《三姑娘》谈起.....	( 393 )
悲壮而不悲观的悲剧	
——小议《哈姆雷特》的悲剧艺术 .....	( 402 )
矛盾中求发展 超越中求变革	
——当前曲艺发展的几个问题之我见 .....	( 405 )
王木棣：你我“熟悉的陌生人”	
——致陕西独角戏艺术家石国庆 .....	( 412 )
重塑“笑话”的形象	
——看“唐都杯”笑话大奖赛随想 .....	( 419 )
齐小沛：陕西第一颗儿童笑星.....	( 424 )

## 第五辑

中国喜剧电影四题.....	( 429 )
走向新岸，中国的喜剧片.....	( 439 )
关于“西部喜剧片”的散想.....	( 446 )
喜剧片出现新路子	
——看《两对半》札记 .....	( 450 )
喜剧与“准喜剧”	
——读电影剧本《新兵传奇》随记 .....	( 459 )
用喜剧手法塑造农民形象的新突破	
——论《石头梦》主人公王跑的复合性审美特征 .....	( 463 )
“红玻璃”之梦	
——《悬崖百合》艺术视角琐谈 .....	( 470 )
后记.....	( 474 )

# 第一辑

(100)



## 关于文学批评的散想

### (一)

当亚当向夏娃讲完一个动听的或不甚动听的故事，夏娃颌首微笑或蹙眉摇头的时候，人类史前第一位业余文学批评家便诞生了。

至于职业批评家的出现，按照日本教授浜田正秀的考证，当是文艺复兴运动勃起之后的事。那时文学的主潮开始由韵文转向散文，规范的诗歌作法和诗学的时代宣告结束，对文学作品需要进行区别、判断和评价的时代从此到来。伴随着文学作品数量的大幅度增长和读者层的迅速扩大，为适应数量众多的文学门外汉急于理解作品的需要，第一批职业批评家应运而生。他们对读者来说是文学的入门向导，对作家来说是作品的赞美者和瑕疵的揭发者，对出版商来说则是忠告者和推销员。

从此，文学批评在我们这个星球上便成为一门代代相传、不可或缺的职业。

### (二)

那征服了亿万颗年青的心和垂暮之心的艺术典型，究竟是谁创造的？

首先当然是作家。但作家并不是典型的唯一创造者。典型之发现和为世人所承认，离不开批评家的慧眼和再创造。是批评家，比别人，甚至比作家本人更早地发现典型，比别人、甚至比作家本人更准确地确定它的内涵和本质，比别人、甚至比作家本人更深刻地论证它的意义和价值。批评家的这种再创造，往往从新的高度和新的角度突破了作家原来的创造，使作家和读者一起认识到他虽然写了出来却未必深刻理解了典型的全部内涵、实质和价值。

正因为如此，今天，当人们提到泼留希金和奥勃洛摩夫时，在叹服果戈理和冈察洛夫的创造天才的同时，不能不由衷地钦佩别林斯基和杜勃罗留波夫的伟大发现和巨大贡献。同样，当我们的下一代说到新时期的各种艺术典型譬如陈奂生时，大概也不会忘记和高晓声一起以汗水和心血浇灌这株文苑奇葩的阎纲、范伯群等人吧？

“真正的典型往往是艺术家和评论家共同创造的。”此话出自王蒙之口，可以说是作家倾诉感同身受的心声。

### (三)

作家写作时，直接面对的只是他的服务对象——读者。批评家则有所不同，他不仅须面对自己的服务对象——读者，还要面对自己的研究对象——作家。这就给批评家的工作带来了某些无可回避的难题，其中之一便是如何正确对待作家本人对作品的解说。

批评家决不应忽视作家的自由，因为它往往可以提供许多作品之外、人物背后的潜台词。这种第一手材料对批评家的启示，无异于剧作家的“人物性格提示”对演员进入角色的帮

助。

但批评家又不能止步于、更不能迷信于作家的自白。对于十月怀胎的作品，作家本人是太熟悉了，他和自己的精神产儿之间缺少一种必要的最佳审美距离，于是偏爱难免就会乘虚而入，而众所周知，偏爱和偏见之间本无不可逾越的鸿沟。批评家较之作家的优势之一正是在于，他可以把作品象一幅油画似的放到最佳距离处去进行“隔岸观火”式的审美欣赏。这样，他就有可能用自己的眼睛比较冷静、客观地检验作家的艺术直觉，从而对作家本人所作的自白和解说，或肯定，或修正，或补充，或——如果有充分根据的话——推翻。

文学作品一经问世，便成为社会性的财富，对于它的解释权，作家、批评家以及任何一个断文识字的读者都是平等的，谁的手里也没有握着一块“终审权”或“否决权”的黄牌。正因为如此，明智的作家决不把自己的解说看作一锤定音的结论，而谨慎的批评家也决不轻易将自己未经检验的看法强加于人。

#### (四)

当一篇本身毫无个性的评论文章振振有词地批评某些作品缺乏个性时，人们不禁会想起当年那位写出洋洋大观的三十卷巨著来喋喋不休地劝人“说话要简练”的法国演说家。

“个性”对于批评家和对于作家本是同样重要的，然而纵观古今，横观中外，真正可以称得上有个性的批评家似乎要比有个性的作家少得多，尽管批评家照理应该比作家更懂得“千人一面”对于艺术审美的严重危害性。捷克作家哈耶克说得好：带着“千篇一律的审美观”来评论作品与批评家的创造性劳动从根本上是水火不相容的。

说到“个性”，我们往往容易想到文风，其实更重要的个性因素还在于内容，即批评家的具有个人特征的审美观。对于同一部作品，各个批评家以各具个性特征的审美观，从不同的角度，用不同的方法去分析、比较、评价，这不仅是正常的，而且是必要的。卢卡契说过，在我们这个时代，试图一次就抓住现实（而文学正是它的反映）的全貌几乎是一种乌托邦式的幻想。无论多么伟大的批评家，也难免会带有认识上的种种局限。因此，让见仁者和见智者的各种“高见”或“低见”都发表出来，然后运用马克思主义的基本原理对它们加以鉴别，实在是接近客观真理、最终获得比较完整的真理的必由之路。对王蒙试验的争论已持续了四年，对《人生》和《啊，故土》的不同意见至今仍此起彼伏，作家、批评家和读者的认识都在步步深化，这种争论和鉴别对于我们实在是太有益，但又实在是太少了！

### （五）

和创作相比，文学批评本身革新的步伐似乎显得小了一点。我们的某些批评文章其所以得不到作家和读者的共鸣，原因自然是多方面的，然而，知识老化，学问太少，方法陈旧（几百年一贯制！），语言干瘪，缺乏新意（没有新论据的程式化结论太多！）……这些有目共睹的弊病不是也在起作用吗？

文学批评要适应新时期读者的要求和创作的需要，就必须扩大视野，推陈出新，立志改革——

从内容上讲，应该使马克思主义的文艺理论同飞速发展的现实生活和日新月异的文学创作更紧密地挂起钩来，并努力吸

收艺术科学本身以及除此而外的社会科学、自然科学的一些学科乃至某些新兴科学、边缘科学的各种新鲜知识和研究成果,显示出新的知识结构。

从文风上讲,可以适当地吸收杂文、诗歌、小说、戏剧、电影乃至曲艺作品的某些语言特征,力求使批评文章本身也成为一种逻辑思维与形象思维经纬交错的,有激情、有意境、有文采、有妙语的,耐读耐嚼的艺术珍品,让读者不仅从中获得知识和忠告,而且得到美的陶冶和享受。

从方法上讲,不但可以运用数学这门发展较早的传统方法科学所拥有的定量方法、统计方法以及计算机技术,而且不妨进一步打开眼界,尝试采用当代新发展起来的新兴方法科学所提供的各种手段,使我们的文学批评不仅建立在人类最先进的世界观的基础上,而且拥有最现代化的科学方法。

创作的繁荣提高了读者的鉴赏能力,也推动了文学批评的发展;而繁荣起来的创作和提高了的读者鉴赏力对文学批评又提出了更高的要求,从而使得文学批评的难度越来越大了。如果说七十年代后期是我国文学创作大幅度突破的年代,那么八十年代有可能是我国文学批评改革的年代,突破的年代,向世界文学批评的高峰奋力登攀的年代。让我们祝愿有志于此的登山运动员们成功。

(1984年春)

## 让当代文学研究与比较文学“联姻”

在当今的世界上，比较文学已经被人们津津乐道了一个多世纪，然而在我国，却大有点“新学科”的味道。关于“比较文学”，各国流派林立，诠释竟出，但不管是法国学派、美国学派还是中间学派，今天都承认：比较文学是指超出一国范围之外的，与国别文学相平行的文学研究。我认为，将这种对不同国家的文学进行比较的研究方法引入我们的当代文学研究，对于提高目前的研究水平具有开拓性的意义。

我之所以特别强调对当代文学研究的意义重大，是因为一提起比较文学，人们往往注目于古典的名著、名家和流派之间的比较，而对于当代文学则容易有所忽视。其实，从我国当代文学研究的现状来看，恰恰十分需要引入“比较”的研究方法。我们的文学研究的团体、会议和著述往往是各守一隅，决不“越权”。中国当代文学研究和外国文学研究互不染指，很少召开综合性、交叉性的会议，很少读到中西合璧的研究论著。这就使得我们的当代文学研究视野比较狭窄。谈柳青的《创业史》，就是局限于一部《创业史》，评新时期的作家，就是仅仅围绕那几个作家做文章，即便偶尔越出一点雷池，也是言犹未尽，便匆匆收兵。为什么我们的柳青研究者就不能把《创业史》和《静静的顿河》这两种传世之作的

序曲来一番比较，或者把柳青惯用的“反修辞”的语言手段同果戈理、托尔斯泰的类似手法加以比较，从中得出柳青借鉴和吸收西方文学营养的有益经验呢？为什么研究喜剧艺术的同志不能把王蒙、高晓声、陆文夫、冯骥才、陈建功、古华等一批具有幽默风格的我国当代中青年作家同当今苏联以幽默见长的著名作家肖洛霍夫、特瓦尔多夫斯基、舒克申以及欧美的一批“黑色幽默”作家加以交叉比较，从中窥见二十世纪后半叶东西方风格迥异的喜剧艺术之间的交汇与影响呢？这种比较不仅能够帮助我们找到彼此受到对方的影响，而且可以通过这种发现进而深入研究产生这种影响的主客观条件以及这种影响的利弊；不仅可以帮助我们找到中西两种文学某些类同的现象和规律，而且可以透过这种有限的类同去发见中西两种文学之间的巨大差异。这样，我们的当代文学研究便可以从民族文学的狭小范围走向“世界文学”的广阔天地，从更广的背景、更高的视点来俯瞰、透视中国的当代文学，对研究对象作出更加准确、更有深度的评价。

在这种比较过程中，毫无疑问，我们首先将会接触到我国当代作家接受苏联及西方作家影响的大量材料，例如俄苏作家和欧美文学对柳青的熏陶，美国“黑色幽默”在王蒙和冯骥才的幽默风格上的投影，西方荒诞派和象征主义的某些手法对吴若增的小说、高行健的剧作、舒婷等人的诗歌的影响，等等。与此同时，我们还面临着一个十分重要而又迫切的新课题，即需要探讨我国当代文学对欧美文学的影响。这就涉及到当今世界各国比较文学的一个共同弊端：欧洲中心论。迄今为止，欧美各国的比较文学，其主要内容仍未脱出欧洲各国文学之间的比较（包括影响比较和平行比较）以及欧洲文学对东方文学的影响比

较；至于东方文学对欧洲文学的影响比较则涉足甚少。当然，采取这种做法的绝大多数人只是囿于旧习，人云亦云，但也不排除有少数人是出于地方主义的狭隘偏见。最近读到美国比较文学学者亚瑟·E·昆斯特的一篇论文——《亚洲文学》。应该说，作者对以印度和中国为中心的南亚和东亚文化传统作了比较详尽的研究，但文中不时流露出一种欧洲中心论的优越感，例如他认为：“亚洲文学对欧洲文学几乎一向没有任何影响”<sup>①</sup>，这就很难说是慎重的结论了。跟他相反，美国哈佛大学荣誉教授、国际比较文学协会前副主席哈里·莱文却认为：“东方各国，特别是具有两千五百年有文字记载的文学传统的中国，对西方各国文学是影响很深的，需要认真加以研究。例如英国的庞德、乔伊斯，法国的克劳德尔、马尔罗，德国的海斯、布莱希特就显然受到东方文学的影响。当然，西方的东方文学和东方的东方文学还是不同的，这就为比较东西方文学开辟了一个新的途径。”<sup>②</sup>遗憾的是，这个连西方的有识之士都已响亮地提出了的课题，在我国当代文学的研究中却迄今仍是一大空白。这里需要着重指出，我们之所以重视中国当代文学对西方文学的影响，决不是象昆斯特所臆测的那样，是因为我们“亚洲人更乐于论述亚洲对外界的影响，而不乐于论述外界对亚洲的影响”<sup>③</sup>，而是为了恢复我国当代文学的本来面貌，使中西文学的比较奠定在一个比较科学的可靠基础之上；同时，也是为了通过“西方的东方文学”这面折射镜来回收中国当代

---

①③见张隆溪选编：《比较文学译文集》，北京大学出版社1982年版第172页。着重号系原文所有。

②见拙文《“比较”——研究文学的基本方法》，上海外国语学院外国语言文学研究所文学研究室编：《比较文学与外国文学》，1983年第3期第38页。



文学的反馈性情报，以便进一步从更为广阔的背景上把握和研究我国的当代文学。

各民族的文学尽管各有其特异规律，但不管其发展道路如何不同，就总体而言，它们总是不可避免地要经历几个必经的阶段。因此，比较文学的内容不仅是指一个民族的文学对另一个民族文学的影响，而且还包括不同民族的文学在平行发展过程中所出现的异途同归现象。西方和苏联的学者把这种现象称作“对应”或“汇流”。亨利·雷马克据此还提出世界文学史上有一种所谓“回转现视”（Stadialism）的现象，即“某些文学潮流会在不同的时间、空间里重现，其条件是相类似的历史文化环境。这是平行回转的规律，是现出以社会条件为前提的世界文学有机的、有规律的发展程序”<sup>①</sup>。中国当代文学史为雷马克的理论提供了令人信服的论据。许多思潮的起落兴衰（例如新时期先后出现的“伤痕”文艺思潮、“思考”文艺思潮、“反封建”文艺思潮、“人道主义”文艺思潮、“写新人”和“改革”文艺思潮，以及“存在主义”文艺思潮、“资产阶级自由化”文艺思潮等），文艺理论上一系列重大问题的论争和发展（例如文艺的真实性与倾向性问题，歌颂与暴露问题，表现新人性格的复杂性与社会主义倾向的鲜明性问题，现实主义与现代主义问题，借鉴外国与民族化的问题等），往往可以在其他一些具有“相类似的历史文化环境”的国家的文学史上找到或模糊或清晰、或小异大同或大异小同的影子。把二者加以比较，不仅可以加深我们对文学发展规律的认识，而且可以从其他国家的文学昨天走过的道路预测我们的文学明天将会

---

<sup>①</sup> 亨利·雷马克：《比较文学处于转折关头》，英文版第9页。